



FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

TRABAJO DE FIN DE GRADO

CURSO 2015/2016

TÍTULO:

**EXPERIENCIA VISIONARIA E IMAGINACIÓN CREADORA
EN *POETA EN NUEVA YORK* DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

AUTOR:

JUAN MIGUEL NEVADO SAIZ

Fecha: 01/06/2016

Vº Bº del Tutor:

Firma:

Firmado:

INDICE

1. Introducción.....	2
2. Federico García Lorca y la mirada interior	
2.1. Ver lo interior.....	4
2.2. Lorca y el despertar del <i>ojo interior</i>	5
3. <i>Mundus imaginalis</i> . El lugar de las imágenes de <i>Poeta en Nueva York</i>	11
4. Nueva York: geografía visionaria y ciudad-símbolo.....	16
4.1. Arquitectura imaginal: geometría y ensueño.....	18
4.2. Geografía celeste neoyorquina y mundo interior.....	22
5. Epílogo y conclusión.....	28
6. Bibliografía.....	29
Anexos	

...El mar
de mi imaginación era el mar grande;
el amor de mi alma sola y fuerte
era sólo el amor

Juan Ramón Jiménez

[1]

Introducción

El presente trabajo es un estudio de la obra *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, publicada en 1940, que será interpretada desde la *Teoría de la imaginación creadora*, del filósofo e islamólogo francés Henry Corbin. El interés que motiva este análisis es tanto el afán de aplicar las Teorías del imaginario a la exégesis simbólica y poética de Lorca, como el intento de introducción al fenómeno visionario, a la espiritualidad y a la creación a través de la obra del poeta granadino.

Para ahondar en estas cuestiones en primer término habrá que encuadrar a Lorca dentro de su tradición visionaria: la occidental. Como indica la profesora Victoria Cirlot, gran estudiosa del fenómeno visionario, en el epílogo al libro de la mística medieval alemana Hildegard von Bingen¹, la visión puede ser elegida como la forma superior de conocimiento en el ser humano, considerada esta, en esencia, como una facultad espiritual e interior. En Occidente, para toda una larga tradición que va desde Juan de Patmos o Hildegard von Bingen, pasando por Jakob Böhme, hasta llegar a artistas como Max Ernst, científicos como Carl Gustav Jung o poetas como Federico García Lorca, la visión representó un punto de inflexión vital, el despertar o renacer de un nuevo sentido que permitió reflejar un lugar nuevo *otro*, antes desconocido, desde la interioridad.

Se trata de *ver lo invisible* allí donde no hay nada, como la irrupción ante Perceval del castillo del Grial en el *roman* artúrico de Chrétien de Troyes, *Li Contes del Graal*. El fenómeno visionario como creación irá adquiriendo importancia fundamental con el advenimiento del surrealismo. El artista surrealista alude a momentos de su vida en los que la visión desde su interioridad y, con ello, la facultad imaginativa, le permitió crear algo nuevo allí donde no había nada.

Para muchos artistas del siglo XX (André Bretón, Picasso, Miró, Max Ernst, Tàpies, Lorca...) la visión entendida como capacidad espiritual ha sido la base de la creación

¹ Hildegard von Bingen, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Edición a cargo de Victoria Cirlot, Madrid: Ed. Siruela, 2009, p. 287.

de sus obras. La dimensión simbólica de las imágenes puede tener un origen sagrado pero, además, abre al espectador que las recibe una ventana a un mundo hasta ese instante invisible, punto de intersección, veremos, entre *Cielo* y *Tierra*, es decir, entre lo sensible y lo incognoscible.

La problemática principal a la hora de enfrentarnos al mundo visionario procede de la filosofía occidental que, anclada en el positivismo, solo admite dos vías de conocimiento: la *percepción sensible*, que aporta los datos empíricos, y las *intuiciones* o categorías del intelecto; no logra, por ello, elaborar una teoría de la imaginación que rellene el vacío intermedio como hace Oriente. La crítica que realiza el islamólogo Henry Corbin a la filosofía racional de Occidente, en *Cuerpo espiritual y Tierra Celeste*², es que en esta la Imaginación solo puede proceder de lo Imaginario, es decir, de lo irreal, lo mítico o lo maravilloso, quedando a expensas de la mera ficción y sin posibilidad de encontrar el mundo intermedio entre lo suprasensible y lo sensible. Será por ello que este filósofo, ante la imposibilidad de encontrar una auténtica teoría de la imaginación en Occidente, se traslade a Irán en la búsqueda y hermenéutica del *lugar* de las imágenes-símbolo-arquetipo, un camino o surco intersticial entre la Tierra y el Cielo: mundo intermedio o *mundus imaginalis*; en esencia, el espacio de las creaciones y de las imágenes-símbolo, geografía imaginal al margen de la geografía terrena. Desde esta perspectiva concreta se abordará en este trabajo el estudio de Lorca como poeta visionario y de sus poemas neoyorquinos.

Las imágenes, palabra poética revelada desde un modelo interior, de *Poeta en Nueva York* nos abren una ventana fascinante a un mundo nuevo, al misterio, a la parte oculta no desvelada, linde, postrimería, cenit o nadir, de esa realidad que, según el «Poema doble del lago Eden», *sonda las cosas del otro lado*. Son imágenes nuevas, desbordantes, que nos evocan de improviso lo ritual, lo simbólico y lo sagrado. Sin embargo, Lorca no se limita a imitar los ritmos de la naturaleza y lo visible sino que crea “lo nuevo” en un espacio y formas que desvelan el envés de lo *natural* y lo *visible*. Es por ello que sus imágenes resultan absolutamente vanguardistas y nuevas, desconcertantes y desconocidas por la tradición poética, al igual que los dibujos que acompañaron al texto poético de su producción neoyorquina.

Este trabajo pretende ser una introducción al estudio de la imagen-símbolo en la obra de Lorca —entendida como una expresión directa y sagrada de su interioridad— y su

² Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, Madrid: Ed. Siruela, 2006, pp. 20 ss.

manifestación en *Poeta en Nueva York*, obra representativa del despertar del autor al fenómeno visionario. La estructura de este estudio se concreta en un primer apartado en el que desarrollo cómo se produce el repliegue hacia lo interior en Lorca y cómo se evidencia en su obra; en un segundo apartado doy entrada al “mundo imaginal” (concepto que me facilita la *Teoría de la imaginación creadora* del citado filósofo Henry Corbin) o el *lugar* concreto donde acaecen esas imágenes neoyorquinas nuevas; en un tercer apartado —también partiendo de la teoría corbiniana— me introduzco en la *arquitectura y geografía imaginales*, es decir, en cómo es ese lugar interior y cómo va construyéndolo el poeta a través de ese símbolo de símbolos que es la ciudad. Finalmente, en las conclusiones, intento llegar a establecer una conexión entre la imaginación, el símbolo de la ciudad y el mundo interno del poeta a través del fenómeno visionario. Por todo ello, este trabajo pretende ser, en última instancia, una reflexión acerca de la interioridad, la creación y la imaginación a partir de la obra poética más original de Federico García Lorca, confrontada con la de otros creadores visionarios en el contexto de su tiempo y tradición.

Quien mira desde lo interior sabe que todo es nuevo

Carl Gustav Jung

[2]

Federico García Lorca y la mirada interior

2.1. Ver lo interior

La imagen es creación pura del espíritu, afirmaba el poeta creacionista Pierre Reverdy³, a lo que añadirá posteriormente el historiador del arte Georges Didi-Huberman: «*no hay imagen sin imaginación*»⁴. En efecto, como ha señalado María Clemente Millán en su riguroso estudio de la obra neoyorquina de Lorca, *Poeta en Nueva York* no puede ser entendida sin prestar atención a la interioridad de su protagonista poético⁵, expresada en ese pandemonio que construye la simbiosis de poemas, dibujos, fotografías y autorretratos elaborados como una auténtica guía de viaje hacia la interioridad del poeta y, por extensión, del ser humano. No hay libro más personal

³ *Apud.*, Consuelo Naranjo Orovio, *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*, Madrid: C.S.I.C., 1999, p. 249.

⁴ G. Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, Barcelona: Mudito & Co., 2007, p. 15.

⁵ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Edición a cargo de María Clementa Millán, Madrid: Ed. Cátedra, 1987, p. 79.

ni donde podamos encontrar de una manera tan profunda —por ello también tan compleja— el auténtico mundo interior, sagrado y visionario de Lorca.

Afirma Henry Corbin en *Cuerpo espiritual y Tierra celeste* que para comprender la imagen en su realidad *absoluta*, es decir, *liberada* del espejo sensible en el que se refleja, es necesario, en primer término, un *ojo del más allá*, un órgano de visión que forme parte, a su vez, de la actividad absoluta del alma y que corresponde a nuestra *Imaginatio vera*⁶. Para empezar a penetrar en esta tierra de interioridad tendremos que hacer referencia, en primer lugar, al punto de inflexión que lleva a la apertura de esta mirada hacia dentro, a la brecha que marca la apertura del hombre hacia el sí mismo: el despertar del *ojo interior*.

2.2. Lorca y el despertar del *ojo interior*.

El simbolismo del ojo ocupa un eje central en todas las culturas tradicionales desde los orígenes y es retomado por el surrealismo, que postula la idea de que todo artista del siglo XX es un visionario y recibe la imagen que es la visión. Esta visión ya no será perceptible por el ojo físico, no hablaremos por ello de *percibir*, sino que la visión exigirá una mirada interior. Será a través de la palabra como se “hace aparecer” la imagen o visión en *Poeta en Nueva York*⁷.

Preguntarnos por la visión es, en primer término, preguntarnos por el lugar donde transcurre esa visión y por cómo surge. En lo concerniente a la visión en la Edad Media Latina, como explica Victoria Cirlot en su obra *La Visión Abierta*⁸, un místico como Ricardo de San Víctor distinguía entre la *percepción física*, posible gracias a los ojos corporales, y la *imaginación*, posible gracias a la mirada interior, entendiendo ambas percepciones como unidas. Con el tiempo, en la evolución de la visión, aparecerá la separación entre el mero sentido corporal y lo que pasará a llamarse el *ojo del corazón*. Esta separación puede verse de una manera muy clara en la miniatura del Salterio de San Luis de mediados del siglo XIII [**Dibujo I de los Anexos**], que reproduce la inicial B del *Beatus vir*, donde podemos observar en la parte superior la mirada física *voyeurista* del Rey David contemplando el cuerpo desnudo de Betsabé que queda confrontada con la parte inferior de la miniatura cuya visión del Dios rey —

⁶ Henry Corbin, *op. cit.*, 2006, p. 106.

⁷ No debemos dejar a un lado el hecho de que Lorca concibe el libro de una manera más amplia, compendio de dibujos y fotografías que deben ser estudiados a la par que los poemas para tener una comprensión mucho más detallada de esta interioridad.

⁸ Victoria Cirlot, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Madrid: Ed. Siruela, 2010, pp. 19-24.

manifestación de lo sagrado situada en la mandorla⁹— no pertenece al mundo físico, sino, más bien, a su mirada interior. Dos visiones distintas para dos percepciones opuestas: el *ojo físico* y el *ojo interior*. Un ojo interior que ya no está viendo las puras representaciones sensibles que acaecen en el mundo terrenal sino que está viendo otra cosa distinta, el mundo de las imágenes: lo que en palabras de Victoria Cirlot podríamos definir como el *lugar del símbolo* o la tierra visionaria, el *mundus imaginalis* del que habla Henry Corbin: realidad espiritual que adquiere forma a través de la palabra (palabra e imagen) en *Poeta en Nueva York*.

En el siglo XX será el surrealismo el que aúne experiencia visionaria y creación, rescatando la herencia del *ojo interior* y reinterpretándola desde la ortodoxia de su tiempo. Para un artista medieval las imágenes interiores vendrán, en efecto, de Dios, pero para un artista surrealista las imágenes son el producto de la facultad creativa, de su facultad visionaria y de su imaginación.

He visto, J'ai vu. Haber visto es el acontecimiento extraordinario del que Max Ernst en sus *Escrituras* de 1970, como artista surrealista, necesita dar cuenta: de su transformación de «nadador ciego» en vidente-visionario, como si el *haber visto* fuese una suerte de totalizador de la condición humana¹⁰.

Al igual que Max Ernst, numerosos artistas del siglo XX (André Bretón, Victor Brauner, Luis Buñuel etc.) se presentaron como visionarios y lo expresaron a través de esta apertura del *ojo interior* en diversas manifestaciones artísticas, plásticas y poéticas.

Será sin duda ese mundo visionario el que recorrerá la obra de Lorca desde sus primeras composiciones, donde ya podemos ver esos pequeños destellos de vidente que le proporcionan la imaginación, la intuición y el sueño o, incluso, el estado meditativo que encontramos en las visiones primeras:

*Me senté en un claro del tiempo
era un remanso de silencio.*

[Claro del reloj]

Lorca hará siempre referencias detalladas a esta mirada interior a lo largo de su producción poética y aludirá a los términos de *Sueño o Ensueño* entendidos como visión. Ya en *Libro de Poemas* vemos trazos de ese mundo visionario en las composiciones

⁹ La mandorla es una figura que resulta de la intersección de dos círculos. En Lorca se puede apreciar también una figura muy similar en su dibujo *Autorretrato* [Dibujo VII de los Anexos].

¹⁰ cf. Victoria Cirlot, “Max Ernst o la liberación de las imágenes”. *Hildegard von Bingen y la experiencia visionaria de Occidente*, Barcelona: Ed. Herder, 2005, p. 191.

tituladas *Sueño y Otro sueño* (fechadas en mayo de 1919): “Iba yo montado sobre/ un macho cabrío./ El abuelo me habló/ y me dijo:/—Ese es tu camino” y “Hay floraciones de rocío/ sobre mi sueño/ y mi corazón da vueltas/...¿Cuántos hijos tiene la muerte?/¡Todos están en mi pecho!”¹¹. Sin embargo, esta poesía visionaria que apunta a ese *sondar del otro lado* no se hace realmente palpable hasta llegar al mundo de *Poeta en Nueva York, Así que pasen cinco años* o *El público*.¹²

De una manera más clara y evidente, en el marco de una serie de experiencias vitales del poeta, la misma mirada hacia el interior, se verá representada en *Poeta en Nueva York* desde que abrimos las páginas del libro y somos confidentes del viaje hacia dentro del poeta; un viaje manifestado a través de una enumeración donde se une presente y pasado, la visión del ayer y la visión del ahora, visión asociada al recuerdo del pasado perdido¹³:

Aquellos ojos míos de 1910
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas
el hocico del toro, la seta venenosa
y la luna incomprensible que iluminaba por los rincones.

[1910 (Intermedio)]

La apertura del ojo interior dará lugar a la entrada a un mundo desconocido, el lugar que Henry Corbin denomina *Tierra Celeste*, es decir, el lugar de las visiones. En Lorca será una *Nueva York Celeste* bajada a este mundo, zona intermedia, lugar de esas imágenes-símbolo situadas ya *del otro lado*:

porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.

[Poema doble del Lago Eden]

El testimonio poético visionario de Lorca y la apertura de esta mirada interior quedan perfectamente confrontados con el otros artistas surrealistas del siglo XX al observarse que, como Max Ernst, Lorca *ha visto*, porque el *haber visto* es el hecho que quiere dar cuenta: hueco o portal hacia la interioridad donde se vislumbran las *criaturas vestidas sin desnudo* que darán paso a todo un mundo simbólico neoyorquino; de ahí toda

¹¹ Federico García Lorca, *Obras completas I*, Edición a cargo de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 160-162.

¹² Rafael Martínez Nadal, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid: Ed Cátedra, 1980, pp. 42-44.

¹³ *cf.*, Clementa Millán, Apéndice de F.G.L. *Poeta en Nueva York*, p. 242.

la referencia a un léxico de *vacío*, *huecos*¹⁴, *aire*, incertidumbre expresada aquí en conceptos previos que apuntan a su mundo interno:

*No preguntarme nada. **He visto** que las cosas
cuando buscan su pulso encuentran **su vacío**.
Hay un dolor de **huecos** por el aire sin gente
y en mis ojos **criaturas vestidas ¡sin desnudo!***

[1910 (Intermedio)]

En la dedicatoria manuscrita de *Romancero gitano* que realizara Federico García Lorca a Rita María de los Ríos, fechada poco antes de su viaje a Nueva York, podemos ya leer testimonios, preludio tal vez, de esa fuerte apertura a la experiencia visionaria; es una visión, unida a imágenes nuevas, que le proporciona la entrada en el mundo de imaginación-intuición:

***He visto** grandes bigotes
una mujer aulladora
he visto perlas caídas
por la prisa de la hora*

[Dedicatoria a Rita M^a de los Ríos]¹⁵

Es interesante, para demostrar el carácter de verdad de las visiones más allá del mero fenómeno esotérico, confrontar esta serie de versos, donde el poeta da constancia del *haber visto*, con un testimonio del artista Joan Miró que expresa muy bien lo que supone para él la experiencia de la apertura a esa zona intermedia que propicia la visión:

Entonces todo se vuelve insólito, inestable, nítido, embrollado al mismo tiempo. Las formas se engendran al transformarse. Se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en el que las figuras pasan de un reino a otro, tocan con un pie las raíces, son raíces y van a perderse en la cabellera de las constelaciones.

Es como una especie de lenguaje secreto, compuesto de fórmulas de encantamiento, y que es anterior a las palabras, del tiempo en que lo que los hombres imaginaban, presentían, era más verdadero, más real, que lo que veían. Era la única realidad.¹⁶

¹⁴ El despertar a esos huecos y vacíos interiores que tanto acompañarán al poeta en su viaje neoyorquino, como en ese verso final de “Navidad en el Hudson”: *Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.*

¹⁵ *cf.*, Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona: Ed. Plaza & Janés, 1998, p. 289.

¹⁶ *cf.*, Victoria Cirlot, *op. cit.*, 2010, pp. 82-83.

Imaginación, presentimiento, encantamiento, disolución de formas, vacío, hueco, la única realidad. Testimonios que nos hacen pensar en ese verso neoyorquino de Lorca, del poema «Fábula y rueda de los tres amigos», para muchos interpretado premonitorio de su fin: *Cuando se hundieron las formas puras / bajo el cri cri de las margaritas / comprendí que me habían asesinado*, donde Lorca, en su estado visionario, alcanza, ve y refleja su propia muerte y sus consecuencias; sin embargo, considero que hace referencia, en primer término, a una experiencia metafísica, esto es, a la muerte de lo físico, para dar entrada y apertura, a través del hundimiento (o disolución) *de las formas puras*, a ese mundo invisible: universo de signos, mundo-muerte, que es el de su interioridad, donde se difuminarán y traspondrán poéticamente los objetos y las acciones del mundo sensible. Allí donde, como expresa el poema «Fábula y rueda de los tres amigos», “*Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo/ y el ciervo soñar por los ojos de un caballo*”; lugar que pasaremos a encuadrar, a través de la Teoría de la Imaginación Creadora de Henry Corbin, en lo que éste denominó el *mundus imaginabilis*.

Si nos remitimos a su obra gráfica, de entre todos los dibujos de la época neoyorquina hay uno que evidencia claramente lo que simboliza este proceso de apertura del ojo interior y que puede ir muy en conexión con ese verso vidente de «Fábula y rueda de los tres amigos» que da entrada al mundo visionario de *Poeta en Nueva York*: me refiero al boceto titulado *Joven y pirámides (Deseo de las ciudades muertas)* [**Dibujo II de los Anexos**] donde Lorca se pintará a sí mismo como un visionario. En este dibujo, efectuado a manera de autorretrato —el único de esta época en el que se representa como figura antropomórfica— vemos a un Lorca en estado de sueño en un lugar desértico, rodeado de pirámides de cuya punta brotan unos ojos unidos, a través de una especie de mecanismo eléctrico, a su corazón. El simbolismo de la pirámide en la cultura tradicional está formado por su base (representación la tierra) y el vértice (la unión con lo divino) y entre la base y la cima estaría la revelación. Según Juan Eduardo Cirlot, gran estudioso de los símbolos tradicionales, la multiplicidad de ojos, o los ojos heterotópicos¹⁷, aluden en las culturas primitivas a la clarividencia, a ese estado de duermevela previo a las visiones. Por su parte, el desierto¹⁸ tiene un valor específico como lugar propicio a las revelaciones; en Carl Gustav Jung, recoge Cirlot, ir hacia

¹⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Madrid: Ed. Siruela, 2011, pp. 345-347.

¹⁸ *Ibíd*, pp. 170-171.

el alma es ir al desierto. El desierto representa también el dominio de la abstracción que se halla fuera del campo vital y existencial, abierto tan solo a lo trascendente. Vemos aquí representada, por tanto, la ‘muerte’ de la ciudad física para dar entrada a otra cosa: la ciudad interior, la ciudad imaginal. En este dibujo de la época neoyorquina apreciamos cómo Lorca se sale de los límites de lo terrestre —similar a la inicial B del Salterio de San Luis a la que hice referencia *ut supra*— y nos introduce ya en ese mundo nuevo, el mundo intersticio donde van a darse las visiones del *mundus imaginalis*. Será en ese estado de sueño, ojo interior abierto, en el que Lorca dé paso a otro espacio, al de esas imágenes que en su constante fluir sondarán las cosas *del otro lado*. Advierte en *Poeta en Nueva York*:

Haya un panorama de ojos abiertos
y amargas llagas encendidas

[Ciudad sin sueño]

Por todo ello, como señala Victoria Cirlot¹⁹, la apertura del poeta o el artista hacia su interioridad —esto es, la apertura de su ojo interior— corre la cortina hacia lo invisible. Es por este motivo que pintores como Joan Miró o René Magritte, por ejemplo, sostenían que el objeto de la pintura era lo oculto: la preocupación por lo invisible brotará en el surrealismo en cuadros como *Le Fils de l'Homme* [**Dibujo III de los Anexos**] al visualizar una manzana (lo visible) tapando el rostro de un hombre, desmontando con ello la gran complejidad de la realidad que nos circunda y sondando así las cosas *de ese otro lado*. Del mismo modo, como veremos, los símbolos neoyorquinos desvelarán el mundo invisible lorquiano, oculto dentro del gran símbolo que es la ciudad.

El proceso, en definitiva, no es otro que el de alcanzar la visión de una realidad oculta, un centro invisible que se hace visible a través de la redención del ojo físico: es decir, el desvelamiento de la mirada y el espacio interior del poeta, allí donde contemplará la transfiguración de las formas, expresadas simbólicamente por medio de la *imaginación creadora*.

¹⁹ Victoria Cirlot, *op. cit.*, 2010, pp. 103-104.

*El mundo es representación pura,
no tiene existencia substancial,
ese es el sentido de la imaginación*

Ibn 'Arabi

[3]

Mundus imaginalis. El lugar de las imágenes de Poeta en Nueva York

Afirma Gaston Bachelard en su *Poética del Espacio* que la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla y que, por ello, un estudio de estas imágenes debe ser abordado necesariamente dentro de un estudio de la imaginación y la fenomenología de esta concreta imaginación poética.²⁰

Como indica Manuel Antonio Arango, el simbolismo de *Poeta en Nueva York* marca un punto de inflexión con respecto al simbolismo del resto de la obra lorquiana ofreciendo una visión poética diferente de la que había ofrecido antes. Esta obra, dice este estudioso de la simbología lorquiana, reposa sobre una evasión de la realidad; pero Lorca considera que la realidad no se halla en una torre de marfil sino que, por el contrario, trata de profundizar y ahondar en una realidad auténtica *otra*²¹. En efecto, así define Lorca su poesía de esta época:

*Ahora tengo una poesía de abrirse la venas, una poesía evadida ya de la
realidad como una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas...*²²

Una *poesía evadida* que debemos entender dentro de este contexto de interioridad que sobreviene al poeta en su época neoyorquina: es decir, un evadirse entendido como una fuga hacia otra cosa, hacia su interior y su abismo. Situada la poesía de Lorca en ese profundo repliegue y apertura hacia adentro que lo distancia del resto de su producción anterior, vamos a ir penetrando poco a poco en ese otro mundo lorquiano donde acaecerán las imágenes de *Poeta en Nueva York*.

*Quiero llorar porque me da la gana
como lloran los niños del último banco
porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
pero sí un pulso herido, que sonda las cosas del otro lado*

[Poema doble del lago Eden]

²⁰ Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 13.

²¹ Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Ed. Fundamentos, 1998, pp. 341ss.

²² Edwin Honig, *García Lorca*, Barcelona, Editorial Laia, 1974, p. 91.

En *Poema doble de lago Eden* aparecen de repente estos dos versos reveladores que, según Rafael Martínez Nadal, ponen al descubierto la esencia última de la poesía lorquiana y nos hacen sumergirnos, a través de esa ranura invisible, en el mundo visionario lorquiano, en ese lugar nuevo, frontera entre *cielo* y *tierra*, del sueño o visión. A veces Lorca alude con estos términos a animales y plantas, a *otros sistemas*, a un más allá de un tiempo que es devorador de vida, lugar donde sombras, brumas, sueño y muerte están aguardándole²³:

Así hablaba yo.

Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes

y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando.

Me estaban buscando

[Poema doble del lago Eden]

Entramos de lleno con estos versos en ese mundo diferente que es el mundo de la imagen lorquiana. La imagen poética, enmarcada en el contexto cultural surrealista que vivió Federico García Lorca tendrá una vital importancia. Aragón, uno de los primeros surrealistas proclama: “*El vicio llamado surrealismo es el empleo irregular y pasional del estupefaciente imagen, o más bien, de la provocación sin albedrío de la imagen por sí misma y por todo lo que aporte al principio de la representación, ya que cualquier imagen, a cada embate, invita a revisar todo el universo*”.²⁴

Federico García Lorca, en un intento de construir una arquitectura de la creación artística y de las imágenes, formulará una personal teoría de la imaginación creadora, la conocida *Teoría del duende*. En esta teoría²⁵ Lorca define la creación como la capacidad misteriosa e incontrolable que brota del espíritu de la tierra, y establece la diferencia entre el *arte del ángel*, el de la *musa* y el del *duende* (el que a él le interesa). El arte del ángel es el arte que busca huida de la tierra, el arte de la musa es el arte de la inteligencia y de la forma, de la metáfora (el de la gran parte de la tradición occidental); por el contrario, el arte del duende es un arte donde no hay forma visible: el *duende* surge en la linde, frontera, intersticio —similar a aquello que Henry Corbin denomina *mundus imaginalis*—; es ahí donde el artista sondeará para alcanzar ese *otro lado*. El *duende* quiere ver lo invisible que hay en esta vida, sí, pero siempre en referencia a un modelo interior.

²³ cf. Rafael Martínez Nadal, *op. cit.*, p. 39.

²⁴ *Apud.*, Manuel Antonio Arango, *op. cit.*, p. 299.

²⁵ Federico García Lorca, *Obras completas III*. Edición a cargo de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997 pp. 150-162.

Ahondando también en una auténtica teoría de la creación, el iranólogo y filósofo francés Henry Corbin, a raíz de sucesivas reuniones en el Círculo de Eranos de Ascona, alrededor de la figura central del grupo, Carl Gustav Jung, fue perfilando los contornos de una teoría de la imaginación creadora (escasa en todo Occidente hasta ese momento) donde las imágenes no fueran dependientes tan solo del mundo sensible. En la Teoría de la Imaginación, tal y como nos la desvela Corbin a raíz de un estudio profundo de los textos del Irán antiguo y, en concreto, del sufismo de Ibn Arabi, existe entre el universo aprehensible por la pura percepción intelectual y el universo perceptible por los sentidos un mundo intermedio: el de las Ideas-imágenes, las Figuras-arquetipos, los cuerpos sutiles, la “materia inmaterial”, “mundo tan real y objetivo como el inteligible y el sensible, universo intermedial en el que *lo espiritual toma cuerpo y el cuerpo se torna espiritual*”²⁶; a ese lugar pasó a denominarlo el *mundus imaginalis*:

Debes saber que el *mundus imaginalis* (al-alam al-mitali, mundo de las formas imaginales) es un universo espiritual de sustancia luminosa; por una parte tiene afinidad con la sustancia material, porque es objeto de percepción y está dotado de extensión; por otra parte, tiene afinidad con la sustancia inteligible separada, porque su naturaleza es pura luz. No es ni cuerpo material compuesto, ni una sustancia inteligible separada, porque es un *barzaj*, es decir, un intermundo, un límite que separa uno del otro.²⁷

Será en esta tierra visionaria, que ocuparía el símbolo de la mandorla [**Dibujo IV de los Anexos**] o la intersección entre el círculo *cielo* y el círculo *tierra* (según la simbología tradicional, bien estudiada por el antropólogo alemán Marius Schneider²⁸), donde las imágenes serían la mediación necesaria para alcanzar un más allá invisible. La travesía a seguir entre *cielo* y *tierra* no será ni más ni menos que una hermenéutica de los símbolos, un modo de comprender cómo transmutan en símbolos los datos supra-sensibles y los conceptos racionales en esa zona medial. El órgano para llevar a cabo este tránsito será la *Imaginación activa*, mediadora en este vaivén simbólico, y el *mundus imaginalis*, el lugar de aparición de los símbolos donde las cosas naturales se

²⁶ Henry Corbin, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*, Barcelona:Ed. Destino,1993, p. 14.

²⁷ Henry Corbin, *op. cit.*, 2006, p. 169.

²⁸ Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica y su supervivencia en el folklore español*, Madrid: Ed. Siruela, 1998, p. 203.

espiritualizan y donde lo incorpóreo se corporeiza; ahí es donde, según Corbin, suceden las historias proféticas visionarias y las teofanías.

El islamólogo francés aclara en su estudio que imaginación no debe confundirse nunca con fantasía, ni la *Imaginación activa* con órgano que reproduce lo irreal o imaginario —en esta perspectiva se alejará de otros miembros del grupo de Eranos, como Gilbert Durand²⁹— pues el término “imaginario”, para Corbin lleno de ambigüedad, prejuzga la realidad alcanzada o por alcanzar, revelando la impotencia ante ese mundo a la vez intermedio y mediador que él llama *mundus imaginalis*.

La problemática fundamental al trasminar al mundo lorquiano de *Poeta en Nueva York* la imaginación creadora de Henry Corbin viene al enfrentarnos al mundo ortodoxo occidental, que bebe de una tradición que en su evolución ha dejado a un lado el mundo de las imágenes. Según Corbin, con el averroísmo en Occidente se pasa de la filosofía del *avicenismo neoplatónico* al *peripatetismo aristotélico* que niega toda “jerarquía angélica” y con ella todo el mundo intermedio, *tawil* o mundo de floración de imágenes, lugar exacto donde acaecen los símbolos o *mundus imaginalis*. Se produce entonces una brecha entre el mundo occidental y el oriental que hace distinguir de manera muy diferente su cosmovisión; Oriente tenderá al mundo de las imágenes por el avicenismo y Occidente al racionalismo por el averroísmo, convirtiéndose la Iglesia en esa intermediaria entre *tierra* y *cielo*, entre el hombre y lo sagrado. Para Oriente serán las imágenes y apariciones, a través de la angeleología, en el *mundus imaginalis*, la intersección exacta y clara entre estas dos realidades: el lugar de las revelaciones.

Henry Corbin nos ofrecerá de esta forma, desde Irán, lo que andamos buscando para nuestra hermenéutica lorquiana: una verdadera teoría de la imaginación creadora, rechazada siempre en el mundo occidental, no porque Occidente no haya tenido visionarios, sino, porque, aferrado a un positivismo extremo, no ha elaborado una auténtica teoría de la imaginación que sí se desarrollará en el Irán persa, encrucijada de tres grandes culturas: el zoroastrismo (religión originaria de Irán), el neoplatonismo y el sufismo.

A partir de aquí, para Henry Corbin el mundo imaginal o Tierra Celeste (Corbin usará estos términos indistintamente) será efectivamente el lugar del símbolo, mandorla o espacio intermedio de floración de las imágenes que, citando de nuevo las palabras de Lorca, querrán ser sondadas *del otro lado*. Lugar donde —según la cita persa repetida

²⁹ Henry Corbin, *op. cit.*, 1993, p. 219.

por Henry Corbin— *los cuerpos* (tierra) *se espiritualizan* y *los espíritus* (cielo) *se corporeizan*³⁰. El lugar de la imagen no será el *cielo*, tampoco la *tierra*, sino más bien esa zona intermedial invisible que nombra Lorca en su conferencia *Imaginación, inspiración, evasión*:

*La imaginación fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre.*³¹

Realidad invisible o mundo simbólico, paisaje o tierra imaginal que deberá aunar lo celeste y lo terrestre y el símbolo-arquetipo como aquello que manifiesta, en virtud, la realidad invisible, lo que se ve con el ojo interior:

*Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal
dejaré caer mis cabellos.*

[Vuelta de paseo]

Si el *cielo*, umbral de muerte, es lo no manifestado, lo oculto, y la *tierra* es lo corporeizado, necesitaremos una tercera vía de llegada, punto de encuentro, intersección o mandorla de la tierra al cielo, de lo sensible a lo incognoscible; ahí donde aparece la tierra visionaria o *mundus imaginalis* de Corbin. Lorca intenta, ya desde el principio del poemario, *rasgar* la realidad mientras *deja caer sus cabellos* en ese universo a medio camino entre *tierra* y *cielo*, en ese mundo intermedio de disolución de formas sensibles a espirituales al que está accediendo. Ese mundo intermedio no será ni más ni menos que la revelación del viaje hacia su interioridad (lo más profundo de su ser, sus contradicciones) y hacia los abismos de sí mismo. El órgano, punto de acceso o entrada a ese mundo de imágenes, será, como ya se señaló *ut supra*, la *Imaginación activa* (*tajayyul*); es ese el descodificador entre las imágenes-símbolos y el lenguaje que revelará el lugar epifánico de las imágenes, el escenario donde ocurren los acontecimientos visionarios y las historias simbólicas de toda una tradición de artistas (entre los que en nuestro Occidente, nunca más deberemos desdeñar a Lorca).

En cuanto a las figuras, lugares, animales y plantas proporcionadas por esta *Imaginación activa* como órgano revelador, ya no corresponderán a la perceptibilidad del mundo sensible, sino a la realidad interior del poeta.

³⁰ Henry Corbin, *op cit.* 2006, p. 103.

³¹ Federico García Lorca, *op. cit.*, 1997, p. 98.

Por tanto, esa entrada en el *lugar intermedio* irá dando paso a su mundo imaginal, mundo que desvelará, como veremos, su Tierra sagrada: una Nueva York simbólica reflejo de la gran profundidad del poeta.

La dificultad que habíamos de superar...consistía en mantenernos lejos de cualquier evidencia geométrica. Dicho de otro modo, debíamos partir de una especie de intimidad de lo redondo

Gaston Bachelard

[4]

Nueva York: geografía visionaria y la ciudad-símbolo

Según *Cuerpo Espiritual y Tierra celeste*, la Tierra Celeste no es el lugar ni de la “historia” positiva ni el del “mito”, en el sentido vulgar de ambas palabras. No es, afirma Corbin, ni en el mundo sensible ni en el imaginario donde acaecen los acontecimientos terrenales. Sí es, por el contrario, el lugar de las imágenes proféticas, los acontecimientos de las epopeyas místicas y de los relatos visionarios, los rituales de iniciación, los actos de Resurrección y todas las hierofanías en general; es una realidad que no es perceptible a través de los sentidos ni en el mundo de ellos. El *mundus imaginalis* es, por ello, el lugar de su propia historia (ni mito, ni alegoría), y se desarrolla siempre dentro de su propia geografía y topografía imaginal³².

Como se ha apuntado, entre Tierra —espacio sensible— y Cielo —espacio inteligible, espiritual—*transparecerá*, según Corbin, el mundo de las formas imaginales, ese *intermundo* que limita y delimita el tiempo y lo eterno, lo espacial y lo transespacial, del mismo modo que su materia inmaterial y su Tierra Celeste son, a su vez, el signo de su *coincidentia oppositorum*: fusión de lo sensible y lo inteligible en el espacio del *mundus imaginalis*. Habrá en ese mundo intermedio, mundo del Alma o interioridad, otros Cielos y Tierras, animales, plantas, ciudades, avenidas que se reflejarán en nuestro mundo como Tierra terrenal y que serán siempre reflejo de esa interioridad. La Tierra Celeste es, en otras palabras, la tierra liberada de la apariencia empírica que se muestra a los sentidos; es aparición real impuesta por la Imaginación. Allí todas las realidades existen en estado de Formas imaginales, y estas Imágenes son, en efecto, arquetípicas: actividad, estructura y expresión propia de cada alma, el florecer de su historia simbólica particular y única.

³² Henry Corbin, *op cit.*, 2006, pp. 104-107.

En Lorca, como ya se indicó en el apartado primero, será el despertar a la visión, a través de la apertura del *ojo interior*, lo que hará penetrar poco a poco en esa geografía nueva o Tierra Celeste lorquiana, lo que preludie para el poeta un nuevo modo de relación del alma con lo corporal y lo espacial. El modo de visión de la Tierra pasará a ser ya el modo de la visión del alma, que podrá ser o bien su paraíso o bien su infierno —según el estado de esta. Cuando el visionario contempla este universo se está contemplando a sí mismo en un espacio geográfico nuevo; este será el lugar, precisamente, que habite el *duende*.

Esta geografía conformará en toda su amplitud una *Imago terrae*, mapa o atlas que irá dibujando una imagen del alma del Lorca neoyorquino, con sus energías y sus fuerzas, sus esperanzas y sus temores. Esta Tierra de Verdad es ya esa Tierra de floración de símbolos contra los que choca el intelecto racional, el lugar intermedio que reside en un estado de meditación activa mediante la vigilia de los sentidos —como veíamos en el dibujo II, *Joven y pirámides*—, tierra visionaria a la que no se entrará con los órganos de la materia terrena, sino con la apertura de la mirada interior.

Este concepto de *geografía visionaria*, extraído de la lectura de Henry Corbin, nos proporciona una ayuda importante para desvelar la complejidad que representa enfrentarse a la exégesis del símbolo, en concreto, del símbolo de la ciudad —como símbolo fagocitador de símbolos— en *Poeta en Nueva York*, y hacer una aproximación al fenómeno visionario en Lorca: Nueva York como “ciudad-mundo interior” que hay que revelar.

Para Lorca la ciudad se convierte en una metáfora eficaz para comprender las verdades interiores que están en íntima relación con comportamientos éticos y morales, y la visión irá asociada a una voz poética particular en ese *mundus imaginalis*. Estas voces poéticas de la geografía imaginal, como indica en su estudio del poemario Clementa Millán, serán: una, angustiada (el amargor del pasado), otra, libertada (el atrevimiento y aceptación para con su deseo) y, por último, una solidaria (el sufrir le llevará más que en anteriores poemarios a un sufrir *con*, es decir, a empatizar con el sufrimiento del otro y denunciar su situación).³³

Si nos centramos en la visión de la ciudad, observamos cómo Lorca muestra una Nueva York advenida, muy similar a la Jerusalén celeste que ve descender a la tierra Juan

³³ Clementa Millán, Introducción a F.G.L., *Poeta en Nueva York*, pp. 82-84.

de Patmos en el Apocalipsis³⁴; esta es, tal vez, la mejor forma para aludir a ese mundo nuevo que deviene por delante, el mundo que procede de la imaginación, una Nueva York de imágenes que tendrá su propia estructura, arquitectura y orden dentro de ese mundo imaginal.

4.1. Arquitectura imaginal: geometría y ensueño

La estructura de la ciudad de Nueva York, tal y como nos la desvela Lorca en el poemario, busca constantemente la disolución y la abstracción propia del fenómeno visionario y artístico del siglo XX: calles, personas, objetos, criaturas se irán entreverando en ese espacio cerrado que es la urbe; una Nueva York que podría estar perfectamente confrontada, en su contexto cultural, con la visión de la metrópoli de un Fritz Lang o con los trazos de un Kandinsky, cuyas pinturas Lorca conocía bien como dejó constancia en su conferencia *Sketch de la nueva pintura*³⁵.

En poemas como *Ciudad sin sueño* o *Panorama ciego de Nueva York* vemos, también, destellos de Joan Miró en la nocturnidad y la apertura hacia la visión (o el sueño), que es un indudable reflejo del alma en el *mundus imaginalis*:

Ese paisaje nocturno donde hablan los insectos unos con otro, y ese otro panorama, o lo que sea, que no me importa saberlo ni necesito, están a punto de no haber existido. Vienen del sueño, del centro de la alma, allí donde el amor está en carne viva y corren brisas increíbles de sonidos lejanos. Yo experimento ante esos cuadros de Miró la misma emoción misteriosa y terrible que siento en los toros en el momento en que clavan la puntilla sobre la testa del hermoso animal. Momento en que nos asomamos al borde de la muerte, que clava su pico de acero en el tiempo e intangible temblor de la materia gris.³⁶

En cuanto a la forma, el esquema de Nueva York es vertical, geométrico, un panorama de edificios alzados verticalmente que no logran entrar en contacto con lo celeste. En la visión de la ciudad lorquiana los edificios alzados a lo alto, cuyos ángulos le provocan estar *asesinado por el cielo*, recuerdan a las montañas místicas, una geografía imaginal que le sirve de punto de apoyo para expresar, a través del símbolo de la urbe, su deseo de alcanzar lo celeste. La geografía neoyorquina cederá el paso a una especie de visión cosmogónica, donde hay un diálogo que confrontará los diversos elementos del mundo imaginal: personas, animales, plantas, astros, sistemas *otros*, recuerdos del

³⁴ Encarna Alonso Valero, "Poeta en Nueva York: el Apocalipsis y la gran ciudad", *Amaltea Revista de microcrítica*, Vol. 5 (2013): pp. 1-11.

³⁵ Federico García Lorca, *op. cit.*, 1997, p. 95.

³⁶ *Ibíd.*, p. 96.

poeta, con una visión actual transfigurada en esta geografía nueva. El acto de imaginar *per se* aparece como respuesta a una interioridad desasosegada:

*Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de muerte*

[La aurora]

Lorca expresa, a través de la arquitectura visionaria de la ciudad de Nueva York, un símbolo geométrico³⁷ negativo de la angustia interior, el dolor y la esclavitud, que se unen y con lo que se identifica a través del símbolo de la *aurora*: referencia al despertar de la iluminación o símbolo del alma en su función naciente³⁸:

*La aurora de Nueva York gime
por las enormes escaleras
buscando entre las aristas
nudos de angustia dibujada.*

[La aurora]

Hay una imposibilidad de conexión con el alma, con lo sagrado, en ese mundo de angustia, entre Tierra y Cielo, entre lo físico y lo espiritual, entre lo externo y lo interno:

*La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.*

[La aurora]

En el zoroastrismo, del cual es gran exégeta Henry Corbin, las teofanías tienen lugar en las altas cumbres³⁹, por eso las montañas de la geografía real, positiva, de nuestro mundo se han identificado, en algunas tradiciones tardías, con las cumbres del alma en la Tierra de las visiones allí donde Tierra celeste (*Imago terrae*) y Cuerpo espiritual (*Imago Animae*) entran en contacto [**Dibujo V de los Anexos**]. La montaña de las visiones es, por ello, la montaña del alma, muy similar a esa esta arquitectura vertical que parece no poder alcanzar el cielo ni ver la aurora.

El cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas

[Danza de la muerte]

Dentro de esa relación entre arquitectura y espacio sagrado, en la conferencia titulada *Un poeta en Nueva York*, Lorca hace referencia, por ejemplo, a la *nube* como símbolo intermedial de la conexión entre Tierra y Cielo:

³⁷ Manuel Antonio Arango, *op. cit.*, p. 343.

³⁸ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 101.

³⁹ Henry Corbin, *op. cit.*, 2006, p. 64.

*Las aristas no tienen **voluntad de nube**, ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos encerrados, éstas ascienden frías con una belleza sin raíces, ni ansia final, torpemente seguras sin lograr vencer y superar **como en la arquitectura espiritual** sucede siempre la intención siempre inferior del arquitecto. Nada más terrible y poético que la **lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre**.*⁴⁰

Nube que recuerda a esa otra que hace volar a Fausto por los aires a la cumbre de la montaña, allí donde tendrá conciencia del sentido de su pasado y su porvenir⁴¹:

*Se transforman en **nubes** los vestidos de Helena y envuelven a Fausto, llevándose hacia las etéreas regiones.*⁴²

Nubes, también, como disoluciones de la forma y portadoras de imágenes nuevas, similares a esos *camellos sonámbulos de nubes vacías* de “Norma y paraíso de los negros” o esas *nubes que olvidan* de “Panorama ciego de Nueva York”.

Esta geometría y angustia que conforma la arquitectura imaginal irá, también, en estrecha relación con la representación de un mundo numérico; este Nueva York es un espacio de números y colectividades que vemos reflejado en distintos poemas⁴³:

*No hay más de **un millón** de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir
No hay **más de un millón** de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.
No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la bala*

[Grito hacia Roma]

*Todos los días se matan en Nueva York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes*

[Nueva York: Oficina y denuncia]

Por ello, el dolor, la angustia y el sufrimiento van a ir en estrecha correlación con esa expresión arquitectónica en la geografía imaginal que conformará *Poeta en Nueva*

⁴⁰ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Ed. Lumen, 1976, p. 9.

⁴¹ Pierre Hadot, *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Madrid: Ed. Siruela, 2010, p. 67.

⁴² Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, Madrid: Ed. Ibéricas, 1963, p. 285.

⁴³ Manuel Antonio Arango, *op. cit.*, p. 344.

York de distintas maneras: lo numérico, la disolución de formas puras, etc. En relación a esto, afirma Julio Calvino Iglesias:

Nueva York antes de ser geográfica, es una dimensión espiritual, una cultura cerrada, un “Welt”, una fantápolis en la que el éxtasis del recuerdo y la memoria afectiva son manifestaciones del ateísmo político de quien está fascinado por la mítica de las yuxtaposiciones asimétricas que revelan el absurdo y la nada de ese infierno que imposibilita toda esa reconciliación: el subterráneo, el laberinto (las alcantarillas, el Hudson, el hueco...) son los grafos de un álgebra aterrorizada por la anonimización.⁴⁴

Cultura cerrada, *Welt*, fantápolis, todo enfocado a través de una arquitectura extrahumana: los rascacielos en una verticalidad que nunca logra alcanzar lo celeste y que va, siempre, de lo exterior hacia lo interior. En esa cultura cerrada describe Lorca, por ejemplo, un Harlem imaginal que se adentra en el profundo hablar de los negros⁴⁵ lo que le permite extraer y reflejar su propio *yo angustiado* en esa geografía interior. Por medio de símbolos Lorca transcribe el dolor de los negros de Harlem que no es otro que el suyo propio:

Ay Harlem, ay Harlem
no hay angustia comparable a tus ojos oprimidos
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra
a tu rey prisionero con un traje de conserje
(...)
Negros, negros, negros

[El rey de Harlem]

El entorno se va volviendo íntimo, cerrado y oscuro; para expresar esa angustia recurre el poeta a la falta de luz (*eclipse oscuro*), a la violencia (*ojos oprimidos, violencia granate sordomuda en la penumbra*), a la falta de libertad, esclavitud de un sistema que impone dogmas y normas (*rey prisionero, traje de conserje*).

Por tanto, en esta arquitectura imaginal de Lorca vamos a encontrar los seres que habitan su espacio interior, en ese viaje de lo externo a lo interno, y en una verticalidad ascendente que responde a una idea sagrada del universo donde, de lo que se trata, es de un ascenso espiritual. A esto queda contrapuesto un entorno regido por lo terrestre

⁴⁴ Julio Calvino Iglesias, “Poeta en Nueva York como mentira metonímica”, *Cuadernos hispanoamericanos Volumen II: Homenaje a García Lorca. La poesía* 435-36 (1986), pp. 522-523.

⁴⁵ Manuel Antonio Arango, *op. cit.*, p. 349.

donde de lo que se trata es de producir; y todo manifestado a través del proceso simbólico que emana en esa *geografía celeste*.

4.2. Geografía celeste neoyorquina y mundo interior

Los estudios geográficos han desarrollado en nuestros días la disciplina llamada *geografía psicológica*⁴⁶, que tiende a descubrir los factores psíquicos que intervienen en la conformación de un paisaje, es decir, la proyección del alma sobre el *mundus imaginalis* y, de ahí, su expresión hacia a lo exterior. De esta manera las categorías de lo sagrado se pueden reconocer en el paisaje y los edificios, como ocurre, por ejemplo, en la *Casa de cristal* [Dibujo VI de Anexos], situada en la ciudad de Colonia, del arquitecto expresionista alemán Bruno Taut, edificación que es expresión externa arquitectónica de su *mundus imaginalis* y proyección de su alma⁴⁷, y lo mismo ocurre en *Poeta en Nueva York*, cuya *geografía* es expresión poética externa (a través del lenguaje y la palabra) del *mundus imaginalis* del poeta Federico García Lorca

A diferencia de la Tierra terrena, en el que nuestro mundo interior permanece invisible, en la Tierra celeste los estados internos de poeta Lorca se proyectan en correspondientes formas visibles o símbolos: es ese el lugar de la transfiguración poética lorquiiana. Unos adoptarán forma de luna, otros de animales o plantas; todas estas formas son vistas como reales “desde fuera” por similitud con el mundo sensible; pero son transfiguradas por el tamiz de Lorca como poeta vidente en el *mundus imaginalis*: transfiguraciones y símbolos que conformarán toda la geografía visionaria del Nueva York celeste. Estos elementos que se nos irán mostrando pertenecerán y revelarán la auténtica sustancia interior, una geografía que irá variando según unos estados internos; de ahí que penetrar en *Poeta en Nueva York* sea recibir constantemente epifanías cambiantes desconocidas, apariciones, transformaciones, revelaciones de *otros sistemas*:

*El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas
es una pequeña quemadura infinita
en los ojos inocentes de otros sistemas*

[Panorama ciego de Nueva York]

⁴⁶ Henry Corbin, *op. cit.*, 2006, p. 61.

⁴⁷ Un estudio más detallado de la arquitectura visionaria se encuentra en el artículo de Victoria Cirlot “El maestro Eckhart y la arquitectura de Bruno Taut” en *Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea*, Victoria Cirlot y Amador Vega (eds.), Barcelona: Ed. Herder, 2006, pp. 199-241.

Otro lado, otros sistemas, continuas referencias de Lorca a ese lugar *otro*; cabría preguntarse dónde se encuentra este lugar, qué forma adopta y, en última instancia, cómo encuentra un orden dentro de un mundo simbólico tan complejo. Sostendremos que este espacio es el lugar imaginal, o la ciudad, donde su estado interior deja brotar la intuición y la imaginación.

Pero ¿estamos ante una pura mimesis del mundo terreno o vemos el advenimiento de *lo nuevo*, del espíritu visionario, del sueño? En efecto, la tendencia mimética del mundo terreno se va a dejar a un lado para que la mimesis sólo se concentre en lo oculto (la *natura naturans*)⁴⁸; solo así es posible el surgir de esta tierra nueva. De ahí que sea una luz particular la que ilumine estas imágenes, una luz que no es de este mundo; en ocasiones es una noche iluminada, otras, una luz crepuscular, nacida de la doble realidad día y noche (luz medial, en eclipse, propicia a las visiones). Otras veces, como mimesis de lo oculto, aparecerán monstruos, seres híbridos resultados de una transfiguración de elementos que nos dan constancia fehaciente de un nuevo orden:

Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas.

Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan

[Ciudad sin sueño]

Pero no, no son los pájaros

Porque los pájaros están a punto de ser bueyes

Pueden ser rocas blancas con la ayuda de la luna

y son siempre muchachos heridos

antes de que los jueves levanten la tela

[Panorama ciego de Nueva York]

En este sentido, la aproximación de dos realidades distantes (pájaros, bueyes, rocas, muchachos) responde a esa necesidad de ensayar otro orden posible de las cosas que propicia la visión-sueño: unión de elementos de lo celeste y lo terrestre (*rocas blancas con la ayuda de la luna*), de lo interior y lo exterior en este mundo imaginal; es por ello que algunas imágenes de *Poeta en Nueva York* nos recuerdan a pinturas y poemas visionarios de distintas épocas y culturas (como los de William Blake, Swedenborg, Carl Gustav Jung, etc). Al respecto de la transfiguración en esta geografía imaginal, Corbin afirma:

⁴⁸ Victoria Cirlot, *op. cit.*, 2010, p. 27.

De este modo podemos comprender cómo la idea de cuerpo celeste o el cuerpo de resurrección expresa la idea del ser humano en su totalidad, *homo integer*. Al representar la persona humana en estado transfigurado, es ya mucho más que el órgano físico de la subjetividad personal que se opone al mundo, ya que al ser su paraíso es “su” mundo, su “verdadero mundo”, presencia inmediata de sí mismo ante sí mismo.⁴⁹

Un ejemplo claro de esta presencia e hibridación de la visión lorquiana lo vemos en el poema *Ciudad sin sueño*, que podría confrontarse con el dibujo de Nueva York, denominado *Autorretrato [Dibujo VII de los Anexos]*, donde Lorca se concibe a sí mismo en el centro (lugar del centro: *mundus imaginis*) transfigurado alrededor de criaturas extrañas y de esa arquitectura imaginal abstracta y geométrica conformada por calles, edificios y letras. Lorca está posicionado aquí en el lugar de lo sagrado que, en la simbología tradicional estudiada por el antropólogo Marius Schneider, estaría situada en la mandorla⁵⁰. El lugar de la mandorla es precisamente el lugar de la visión, allí donde habitan las criaturas de la luna (en el dibujo vemos representadas lunas menguantes y, proyectándose desde el interior de la mandorla hacia el exterior, criaturas, animales y plantas, habitantes de ese *otro sistema* correspondiente a la geografía visionaria, que no es ni Tierra ni Cielo, sino el lugar intermedio entre ambos). Este dibujo representa la evidencia última de ese recinto cerrado necesario para proteger el espacio central y sagrado, ese que alberga el *sí mismo* del poeta: su interioridad. En relación con este dibujo, vemos en *Calles y sueños* visiones muy similares, donde sueño y muerte se entrecruzan en el ambiente angustiante de la geografía interior:

No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.

No duerme nadie.

*Hay un muerto en el cementerio más lejano
que se queja tres años.*

[...]

No es sueño la vida ¡Alerta, alerta!

Nos caemos por las escaleras para comer tierra húmeda

[...]

Pero no hay olvido ni sueño.

⁴⁹ Henry Corbin, *op. cit.*, 2006, p. 126.

⁵⁰ Marius Schneider, *op. cit.*, pp. 203-205. Schneider explica el proceso y el lugar de la transfiguración: al ser la tierra y el cielo mundos análogos y ser el centro (la confluencia de los dos círculos o la mandorla) el lugar de las inversiones, el mundo intermedio, “lo que es cuerpo en el valle terrestre es espíritu en la montaña celestial y lo que fue espiritual en el mundo terrestre se vuelve material en la mandorla”.

[Ciudad sin sueño]

Enigmático cruce de sueño-visión, tiempo y muerte, en esta geografía que espera al poeta, en esta tierra intermedia que recuerda a otros poemas visionarios ya citados:

*Cuando se hundieron las formas puras
bajo el cri cri de las margaritas,
comprendí que me habían asesinado.*

[Fábula y rueda de los tres amigos]

*Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando.*

[Poema doble del lago Edén]

Este ser doliente reflejado en esta geografía imaginal presentará y dejará *transparecer* (como diría Corbin), al mismo tiempo, criaturas extrañas, animales y plantas, transfigurados en su forma o sus acciones (*caballos en tabernas, hormigas con furia...*), reflejos de ese estado concreto en el *mundus imaginalis*⁵¹ que parecen fragmentos de *alter ego*, de los estados del yo poético:

*Un día
los caballos vivirán en tabernas
y las hormigas furiosas
atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas.*

[Ciudad sin sueño]

Un mundo visionario de muerte donde *iguana* y *sierpes* (representantes de la fuerza de destrucción) aguardan, le aguardan, tal vez, como esperan a *la mano momificada del niño* donde *la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul* [Ciudad sin sueño]; el mismo *azul* que dibujan *Los grandes caballos azules* [**Dibujo VIII de los Anexos**] del pintor expresionista Franz Marc, cuyos movimientos intensos agudizan la agresividad, consecuencia y reflejo, sin duda, de un estado interior alterado; los mismos *caballos azules* que vemos representados en *Poeta en Nueva York*:

*Allí león, allí, furia de cielo,
te dejaré pacer en mis mejillas,
allí **caballo azul** de mi locura* [Tu infancia en Mentón]

⁵¹ La simbología del bestiario en *Poeta en Nueva York*, y su confrontación con el arte del siglo XX y los movimientos de vanguardia, requeriría un estudio más exhaustivo desde esta perspectiva. No forma el objeto de este trabajo y queda abierto a futuras revisiones y ampliaciones. Aquí me interesa tan solo en lo estos que tienen de moradores y constructores de esta geografía imaginal lorquiana, del símbolo de la ciudad.

La geografía visionaria de Lorca dibuja un cuadro poético con la imaginación, cuadro que va tomando forma en sus colores, texturas y figuras y que es reflejo directo de su interioridad. De nuevo comprobamos la apertura total en la referencia a la visión y a la mirada interior con el símbolo de *los ojos*, ya citado en el apartado primero:

*Pero si alguien cierra los ojos
¡azotadlo!, hijos míos, ¡azotadlo!
Haya un panorama de ojos abiertos
y amargas llagas encendidas.*

[Ciudad sin sueño]

Recordemos que la revelación del ser en la geografía imaginal es imaginación a la que se accede a través del sueño-vela, del dormir del ojo físico para penetrar en la interioridad.

*No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.
No duerme nadie.*

[Ciudad sin sueño]

Para Lorca, el conocimiento de la naturaleza irá en estrecha relación también con lo imaginal, las formas son puro símbolo y revelación de lo invisible en el mundo de las imágenes: la separación de lo natural lleva al hombre a la alienación, al alejamiento de sí, del sueño y de su *mundus imaginalis* por ser éste punto de intersección entre esa naturaleza sensible y la otra (la celeste). *No duerme nadie*, la imaginación y la revelación solo será posible en el umbral del sueño donde *transparece* el *mundus imaginalis*, imposible en una sociedad de seres alienados. Lorca está desarrollando aquí una clara defensa de la superioridad de los sueños-visión (lo imaginal) sobre los datos positivos y de la necesidad de dar constancia de la imaginación creadora en estos versos de seres y acciones sin posibilidad de sueño.

También se hace referencia a ese espacio geográfico interior coartado de libertad e imaginación en la urbe lorquiana, donde no hay espacio para la libertad-sueño, para quien tiene *exceso de musgo en las sienas*, para quien ahonda en su interior y va más allá. Hay todo un vocabulario específico y metafórico que es referencia a lo imaginal (la noche, el exceso de musgo en las sienas, la iluminación de la luna, lo lumínico...)

*Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienas
abrid los escotillones para que vea bajo la luna
las copas falsas, el veneno y las calaveras de los teatros.* [Ciudad sin sueño]

De nuevo hay una referencia a la visión-sueño (*abrid escotillones, vea bajo la luna*), visión muerte y a ese nuevo orden oscuro que caracteriza al *mundus imaginalis* lor-

quiiano: *copas falsas, veneno, calaveras, teatros*, lo que parece pero no es; toda una serie de elementos que hacen referencia a ese espacio interior del poeta y de su propia visión, una visión única, personal, no compartida, que cristaliza a través de los elementos geográficos en una composición puramente simbólica.

Fundamentalmente hemos visto y planteado esta geografía imaginal desde el poema *Calles y sueños* que, como se puede observar, permite transitar por ese espacio interior que es el alma misma del poeta, en estado de turbación. Pero *Poeta en Nueva York* deja un largo recorrido de viaje espiritual mucho más amplio donde transitar, y que requiere detenida atención para su hermenéutica. La geografía imaginal conforma un pandemonio muchísimo más extenso, y apreciable en muchos poemas, sino en todos: panorama ciego de calles-infierno —*No es el infierno, es la calle* dice en “Nueva York (Oficina denuncia)”—, avenidas, espacios-muerte —*No es la muerte. Es la tienda de frutas*— dice en el mismo poema. En definitiva, criaturas, animales, plantas y seres que recorren un mundo que está alejado absolutamente de lo terreno, del Nueva York físico de 1929, y que encuentra en la transfiguración lorquiana su verdadero existir y ser en ese tiempo y espacio interior. Es esta exactamente la tierra por la que transita el símbolo lorquiano, la Tierra Celeste de Henry Corbin, el lugar de las inversiones, la zona centro, allí donde *lo espiritual lorquiano toma forma y el Nueva York terreno se espiritualiza*. Lorca no expresa por medio de símbolos la realidad del mundo moderno de una manera aleatoria, como indican Manuel Antonio Arango y otros críticos; es más bien en su *mundus imaginalis* donde, tamizado por su interior y su intuición, se desarrolla esta visión geográfica de una “tierra otra”, una visión sutil y original, siempre asociada a la dualidad de su modelo interior: razón e instinto, vida-muerte, realidad-imaginación, urbe-naturaleza, tierra-cielo; todo en el lugar centro, lugar interior, lugar de inversiones y, finalmente, siempre sondando esa *mitad otra* que le hará dejar a un lado lo visible para despertar, recibir y ahondar en la profundidad de la vida.

*Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad
la mitad irredimible.*

[Nueva York (Oficina y denuncia)]

Epílogo y conclusión

Ningún lector o exégeta podría entender en sus últimas consecuencias el auténtico significado de la soledad de un hombre de la vega del sur en la gran urbe; el temor, el asombro o el desamor y lo que supone justo esa herida: la apertura a un espacio nuevo que Lorca quiere expresar en su poemario neoyorquino.

Llegados a este punto, y expuestas todas las teorías, argumentos y ejemplos citados en este trabajo, podemos concluir que hallamos en Lorca un *homo imaginalis*, un poeta de lo sagrado, un hombre nuevo, el resurgir de una *figura otra* que, con su poemario de Nueva York, queda unida a toda una tradición visionaria y artística. Un hombre que ya extendía las palmas de su mano a la luz de un farolillo en el Albaicín para develar el baile de las hadas del agua, como cuenta Martínez Nadal⁵²; alguien que, en efecto, sonda las cosas *del otro lado* porque sabe que la realidad no es solo aquello que se ve con el ojo físico, sino que hay algo que la trasciende y que ese ensanchar la mirada hacia dentro transforma la vida maravillosamente para hacerla más viva y vivible.

La teoría de la imaginación creadora del filósofo e islamólogo Henry Corbin, el gran exégeta de la imaginación en Occidente, me ha acompañado en este viaje y me ha permitido acercarme de una manera más palpable y rica a la imagen-símbolo de *Poeta en Nueva York*. También me ha permitido realizar una hermenéutica, a modo de inicial toma de contacto, que no podemos llevar a cabo sin tener en cuenta conceptos como los de imaginación o interioridad. Una interioridad, concluyo, que no es sino el envés de un hombre ante el deseo, la incertidumbre, la “muerte” (interior) que asola y desola, lo infinitesimalmente grande, la pérdida, la barbarie, la búsqueda, y su vibrar y su misterio. Lorca nos describe y despliega en *Poeta en Nueva York* su auténtica geografía de lo íntimo o, como diría Gaston Bachelard, su *interioridad redonda*⁵³; redonda porque responde a un modelo interior que se nos evidencia verso a verso, tan claro como oscuro. Porque, en definitiva, la interioridad en el ser humano puede ser su paraíso pero, también, su inevitable infierno; en cualquier caso, es la esperanza de llegar algún día a unirlos en esa armonía necesaria: todo ahí, en el justo lugar intermedio reflejado a través de la palabra poética que exterioriza lo invisible. Introducirme en

⁵² Rafael Martínez Nadal, *op. cit.*, p. 15.

⁵³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 25.

esa ciudad imaginal me ha llevado a ordenar y reinterpretar los componentes simbólicos dentro del gran símbolo de la ciudad de Nueva York —entendida esta como la geografía interior del poeta. Considero que dejo abierto un campo muy amplio y estimulante para futuras investigaciones, para reinterpretar el símbolo y la imagen lorquiana desde esta geografía interior y en su conexión con lo sagrado y la imaginación. También extraigo de esta investigación que, ante *Poeta en Nueva York*, queda un largo trayecto que requerirá mayor hondura hermenéutica. Hondura, interpretación, búsqueda y orden de un verdadero sentido simbólico en ese constante sonar *del otro lado*, para hacer despertar la imaginación en la confluencia de *Cielo y Tierra*: en la urbe Nueva York celeste (mundo interior, mundo imaginal). Como desvela Henry Corbin en su obra *Templo y contemplación*⁵⁴, ante la sustracción del objeto sagrado de la tierra (el templo, la ciudad, el lugar para la visión) no hay posible contemplación (de un cielo, de lo suprasensible); por tanto, para restituir la conexión sagrada entre ambas esferas (tierra-cielo), entre las dualidades inconciliables, al hombre ya solo le quedará soñar (o imaginar) en un intermundo. O bien, añade, en “la confluencia de los dos mares”: universo a donde nos lleva Federico García Lorca en ese viaje imaginal a *Poeta en Nueva York*.

[6]

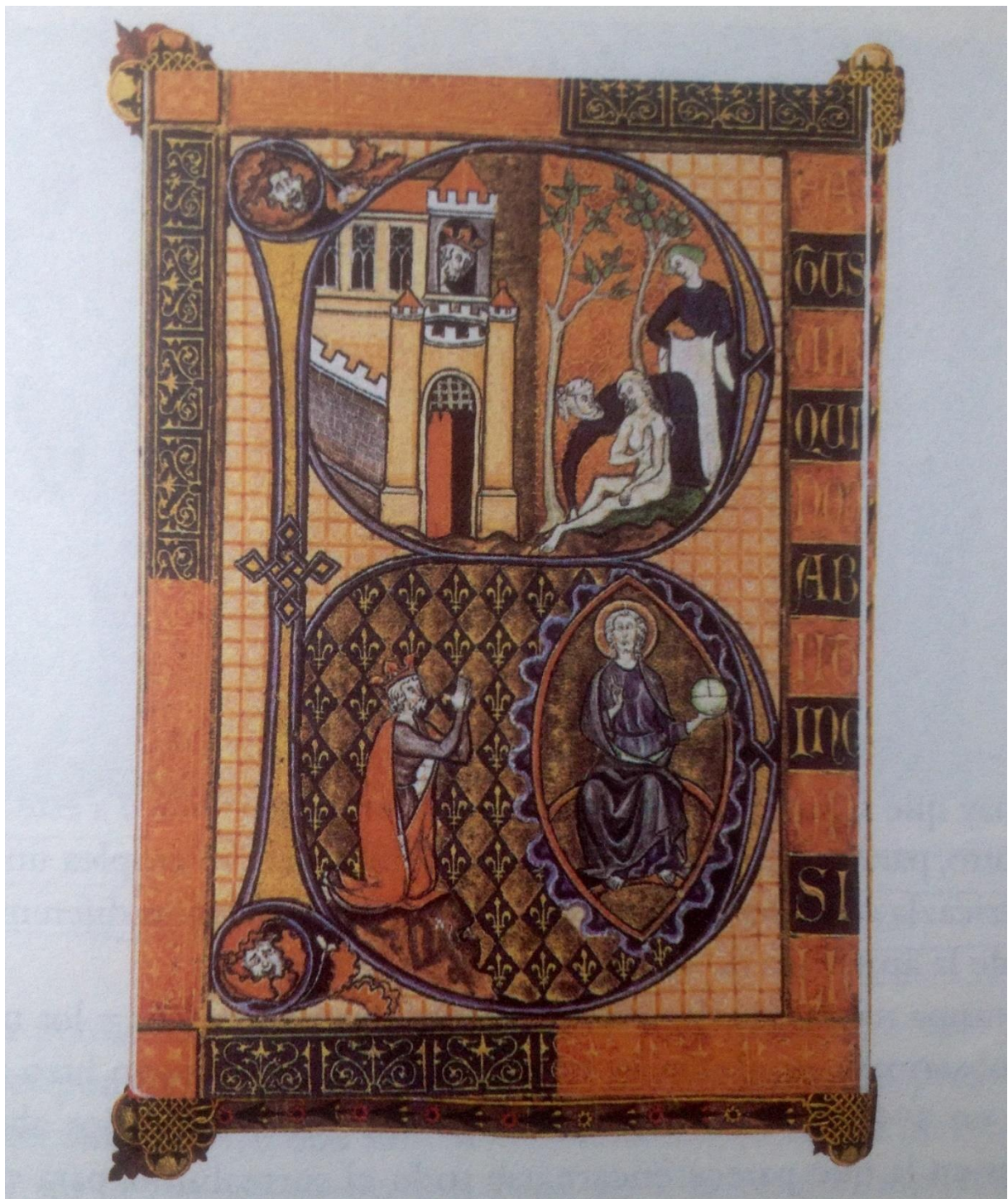
Bibliografía

- Alonso Valero, Encarna**, “Poeta en Nueva York: el Apocalipsis y la gran ciudad”, *Amaltea Revista de microcrítica* Vol. 5 (2013), pp. 1-11.
- Arango L., Manuel Antonio**, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Ed. Fundamentos, 1998.
- Bachelard, Gaston**, *Poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Calvino Iglesias, Julio**, “Poeta en Nueva York como mentira metonímica”, *Cuadernos hispanoamericanos Volumen II: Homenaje a García Lorca. La poesía*, 435-36 (1986), pp. 519-546.
- Cirlot, Juan Eduardo**, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Madrid: Ed. Siruela, 2011.

⁵⁴ Henry Corbin, *Templo y contemplación: Ensayos sobre el Islam iranio*, Madrid: Ed. Trotta, 2003.

- Cirlot, Victoria & Amador Vega**, *Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea*, Victoria Cirlot y Amador Vega (eds.), Barcelona: Ed. Herder, 2006.
- Cirlot, Victoria**, *Hildegard von Bingen y la experiencia visionaria de Occidente*, Barcelona: Ed. Herder, 2005.
- Cirlot, Victoria**, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Madrid: Ed. Siruela, 2010.
- Corbin, Henry**, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Barcelona: Ed. Destino, 1993.
- Corbin, Henry**, *Templo y contemplación: Ensayos sobre el Islam iranio*, Madrid: Ed. Trotta, 2003.
- Corbin, Henry**, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, trad. Ana Cristina Crespo. Madrid: Ed. Siruela, 2006.
- García Lorca, Federico**, *Obras completas I y III*, Edición a cargo de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996, 1997.
- García Lorca, Federico**, *Poema del Cante Jondo/Romancero Gitano*, Edición a cargo de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid: Ed. Cátedra, 2009.
- García Lorca, Federico**, *Poeta en Nueva York*, Barcelona: Ed. Lumen, 1976.
- García Lorca, Federico**, *Poeta en Nueva York*, Edición a cargo de María Clementa Millán, Madrid: Ed. Cátedra, 1987.
- Gibson, Ian**, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona: Ed. Plaza & Janés, 1998.
- Hadot, Pierre**, *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, trad. María Cucurella Miquel, Madrid: Ed. Siruela, 2010.
- Martínez Nadal, Rafael**, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid: Ed. Cátedra, 1980.
- Naranjo Orovio, Consuelo**, *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*, Madrid: C.S.I.C., 1999.
- Schneider, Marius**, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica y su supervivencia en el folklore español*, Madrid: Ed. Siruela, 1998.
- Von Bingen, Hildegard**, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Edición a cargo de Victoria Cirlot, Madrid: Ed. Siruela, 2009.
- Von Goethe, Johann Wolfgang**, *Fausto*, Madrid: Ed. Ibéricas, 1963.

ANEXOS



Dibujo I. Salterio de San Luis, fol. 85v (s. XIII)



Dibujo II. *Joven y pirámides (Deseo de las ciudades muertas)*. Federico García Lorca



Dibujo III. *Le Fils de l'homme*. René Magritte

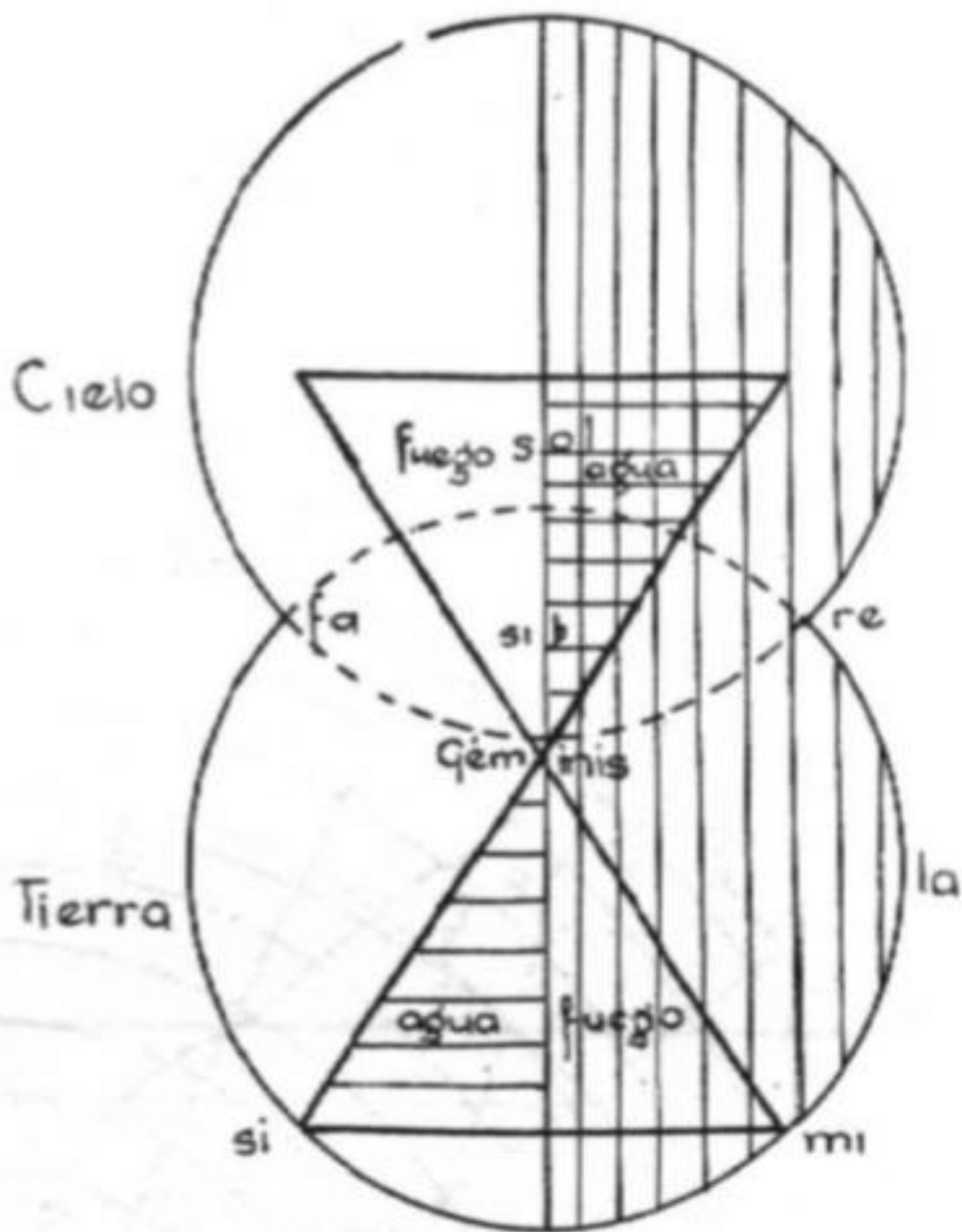
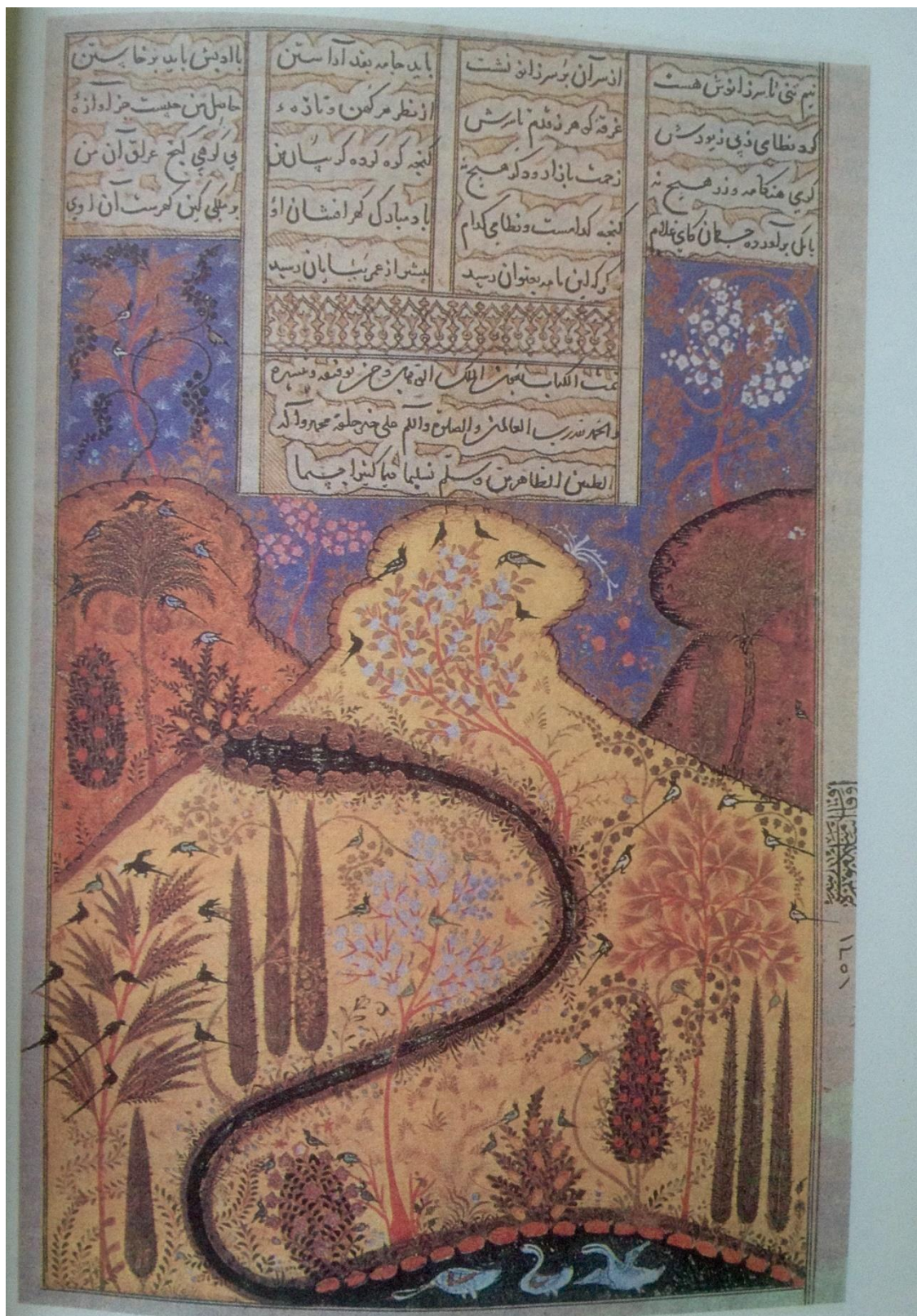


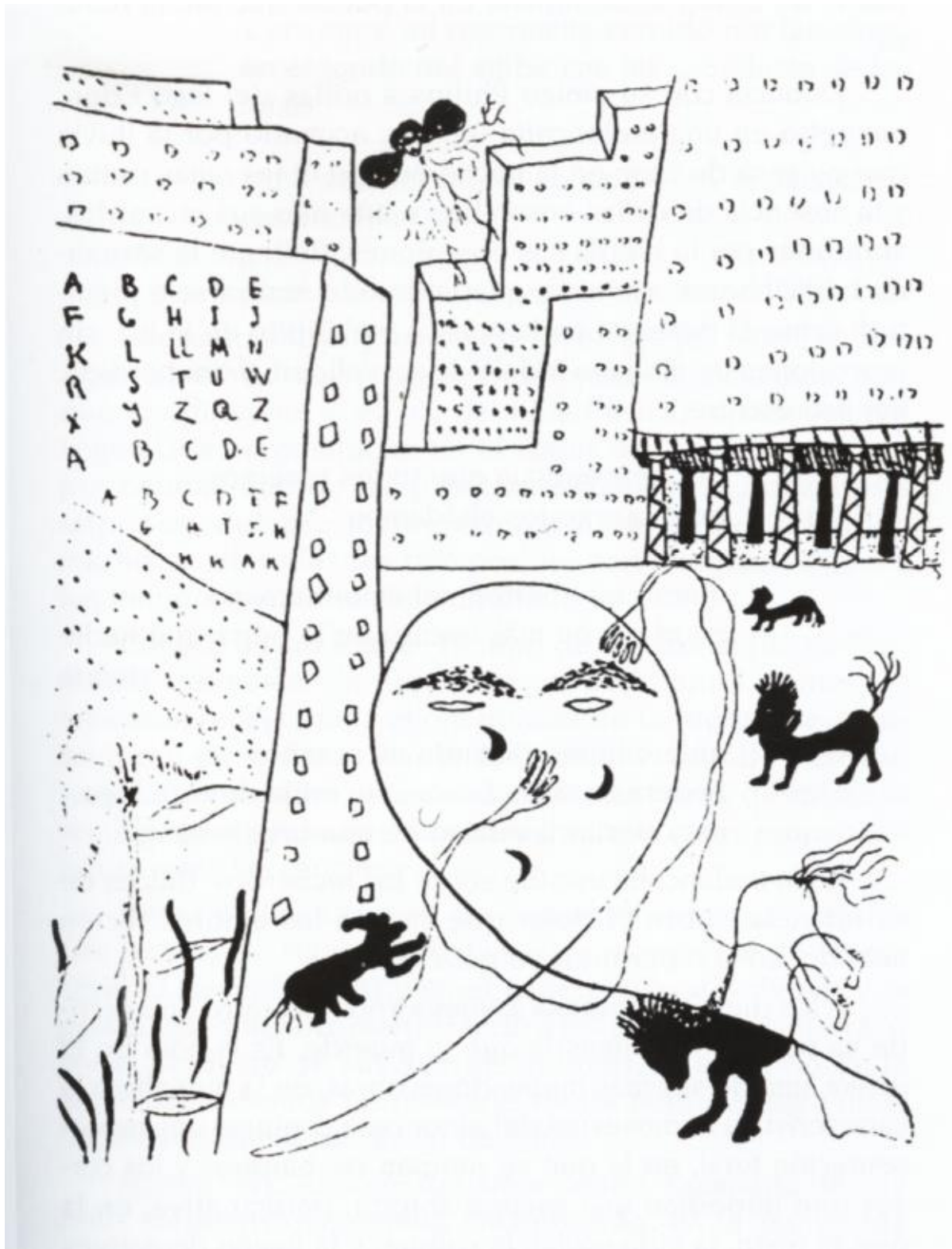
Fig. 25



Dibujo V. Paisaje místico de un manuscrito persa recopilado por Henry Corbin



Dibujo VI. 'Casa de cristal'. Bruno Taut



Dibujo VII. Autorretrato. Federico García Lorca



Dibujo VIII. *Grandes caballos azules*. Franz Marc